

**Ordasi Péter**

## **KOCSÁR MIKLÓS VOKÁLIS STÍLUSÁNAK JELLEMZŐ ELEMEI**

### *Bevezetés*

Amikor 1980 nyarán kezembe került *Kocsár Miklós* Csodafiú-szarvas című vegyeskari művének kottája, a szólamokat énekelgetve, a homofón szakaszokat zongorázgatva ismerkedtem a darabbal. Az egészről még képet sem alkottam, amikor elfogott egy ritka érzés: megszólítva éreztem magam. Felütöttem *Nagy László* verseskötetét, mohón olvastam a költeményt, s bár delejes feszültsége azonnal hatott rám, többször olvasva egyre kevésbé értettem, noha egyre jobban lenyűgözött. A kecskeméti Kodály Zoltán Gimnáziumban akkoriban alakult középiskolás kamarakórus tagjaival szeptemberben az új repertoárról beszélgetve megemlítettem a darab rám tett különös hatását, hozzátéve, hogy szívesen műsorra tűzném, ha öt-hat évvel idősebbek lennének, és annak megfelelő érettebb hangjuk lenne. Ma már magam sem tudom, hogy tudat alatt a becsvágyuk felizzására számítottam, vagy csak belesodródtam a helyzetbe, de – minden józan pedagógiai megfontolás ellenére – a darabot megtanultuk és többszöri előadását megéltük. Később a szegedi Bartók Kórus tagjaként mint énekes újra részt vehettem a mű előadásában – különösen egy a békés-tarhosi zenepavilonban 1981-ben *Rozgonyi Éva* által vezényelt megszólalása maradt emlékezetes számomra.

A szöveg minden betűje, a partitúra minden részlete immár belém vésődött, mégis egyre többet akartam tudni eredetéről, szerkezetéről, forrásvidékéről, rokonságáról. Módszeres kutatásról nem beszélhetek, de a témára kihegyezett kíváncsisággal jártam mindenfelé, csillagászati, néprajzi, történelmi, esztétikai, művészettörténeti és zeneelméleti olvasmányaimban sokfelé megtaláltam a csodafiú-szarvas nyomát. A téma egy-egy vetületét különböző fórumokon előadva számos kérdést és kiegészítést kaptam hallgatóimtól, akik érdeklődésemnek újabb lendületet, néha új irányt is adtak. A mintegy húsz év alatt talált mozaik-darabkákat igyekeztem egységes képpé formálni a Csodafiú-szarvas című dolgozatomban, amely először – meglehetősen zavaró sajtóhibákkal és a függelék ábráinak elhagyásával – a *Pap Gábor* művészettörténész

hatvanadik születésnapjának tiszteletére megjelent „*Kiáltis tellyes torokal*” című kötetben került nyilvánosságra, majd 2001-ben Vass László értő és szerető gondozásával a *Szemiotikai szövegtan* című folyóirat 14. számában jelent meg teljes formában.

A Csodafiú-szarvas jelentőségét így méltatja *Ittész Mihály*:

„A Nagy László-megzenésítések közül is kiemelkedik koncentráltságával, mély értelmű kozmikus költészetével a *Csodafiú-szarvas* balladisztikus látomása (1979). Nemcsak a költészet, de a zene szempontjából is a legmélyebb hagyomány újraértékelése e mű. Itt érik be a zenei nyelvhasználatnak az a technikája, amelyet a gyermekkarokkal kapcsolatban már említettünk. S itt már tetten érhető a tonális biztonságnak és a hangnemek szabad használatának az az újfajta értelmezése, amely a későbbi nagyszabású népi szövegű kórusokat is jellemzi. A zeneszerző maga meglepő, egymásnak látszólag ellentmondó fogalmakkal határozta meg ezt a kompozíciós elvet: „egyszerre jellemzi a *tonális biztonság* és a *hangnemi bizonytalanság* ezeket a műveket.”

(*Ittész Mihály: Egy zeneköltő az ezredfordulón. – Forrás, Kecskemét 2004. február*)

Kocsár Miklós életművét, annak elsősorban kórusteremtését jobban megismerve jelen előadás témaválasztásakor érkezettnek láttam az időt, hogy a szerzőkre jellemző stílusjegyek közül bemutassak *kettőt*, amelyek több alkotói korszakon át, és különböző nyelvű szövegekre komponált művekben úgy teremtik meg a korszerű hangzásvilágot, hogy megoldásuk mégsem jelent hosszas küzdelmet egy a kottaolvasásban már jártas kórusnak. Az egyik egy klasszikus értelemben disszonáns harmónia újszerű, konszonanciaként való kezelése. A másik jelenség sok zeneszerzőnél kimutatható: egy sok művön átvonuló zenei gondolat, ami végül személyes mottóvá, vagy *Szabolcsi Bencét* idézve „kézjeggyé” válik. Munkám távolabbi célja pedig felmérni és megmutatni az alkotói utat – a személyes érdeklődés motívumai és a társadalmi igény kölcsönhatásában – a nemzetközi szinten is elismert és népszerű vokális zenei nyelvezet megteremtéséig és annak különböző eredetű, stílusú és nyelvű szövegekre való alkalmazásáig.

A zenei nyelv vizsgálatának módszerében főként *Bárdos Lajos* cikkei és előadásai, különösen a kecskeméti Kodály Intézetben 1978. április 30-án az organikáról tartott előadása vált útmutatóvá számomra, a költői szövegek elemzésében *Hankiss Elemér* irodalomelméleti tanulmányainak (*A népdaltól az abszurd drámáig* – Magvető, Bp. 1969., és *Az irodalmi mű mint komplex modell* – Magvető, Bp. 1985) elveiből indultam ki,

amelyeknek egy részét, megfelelő adaptáció után a zenei elemzésekben is fel tudtam használni.

A kottapéldákat a könnyebb áttekinthetőség kedvéért legtöbbször zongorakivonat-formában közlöm.

## 1. A FELHANG-AKKORD\*

Cseri Zsófia zeneakadémiai szakdolgozatában megemlíti egy a Kocsár művekben gyakori akkord-típust, a találóa *„dó-re-mi-szó – hangzat”*-nak nevezett képletet, amely a kórus-művek záró hangzásaként kettős disszonanciája ellenére megnyugtató befejezés érzetét kelti. Honnan ez a jóleső zsongás? A különböző felrakású dó-re-mi-szó – hangzatokat vizsgálva kiderült, hogy nem mindig a bársonyos egymáshoz simulás értelmében, hanem olykor a disszonanciák hagyományos össze-épében, feszültségkeltő- és fokozó eszközként használja a zeneszerző. További kérdés, hogy mitől válik egyszer megnyugtató, másszor feszült, érdes hatásúvá ugyanaz a képlet. Kérdéseinkre a választ az együtthangzás egy különös jelenségében, a kombinációs hangok rendszerében keressük.

Vizsgáljuk meg először a felhangsor által meghatározott legegyszerűbb hangzat, a dúr hármass első kombinációs hangjait.

Táblázatunkban a sötét mezők jelentik a primer hangforrás által megszólaltatott hangokat, alattuk jelöljük az abc-s nevüket. A baloldali oszlop mutatja a felhangsorban elfoglalt helyüket, a felső sor ugyanazt. Miután a kombinációs hangok úgy jönnek létre, hogy egy hangzat minden hangja találkozik = hangközt alkot a többi szólammal, összehasonlító

*\*Felhang-akkord – Kocsár Miklós a cappella kórusműveiben jelentős szerepet kap, különösen záróakkordként az alaphang nagy szekundjával kiegészített dúr hármass. Ennek az együtthangzó képletnek különböző szólamszámú és felrakású formáit, valamint azokat a képleteket, amelyekben a dúr hármass vagy a domináns szeptim kibővül a kilencedik/tizenegyedik felhanggal, vagy „hangszerelése”, azaz felrakása következtében olyan elsődleges kombinációs hangok keletkeznek, amelyek az adott alaphang hagyományos értelemben vett disszonanciáját jelentik, mint pl. a 7., 9., 11., 14. stb. felhang együttesen – általam ismert terminus technicus híján – a továbbiakban felhang-akkord-nak nevezem.*

táblázatunk hasonlítani fog a körmérkőzéses sportversenyek eredménylistájára. Számunkra azonban elegendő a táblázat egyik felének kitöltése, mivel az eredményeket nem kell a „másik versenyző” (a hangköz alsó hangja) szempontjából is rögzítenünk. Így az oszlopokban olvasható, hogy a hangzat adott hangját hány kombinációs hang erősíti és melyik hangok különbségi hangjaként, a sorokban pedig azt látjuk, hogy egy adott hang a hangköz felső tagjaként mely kombinációs hangok generálásában játszik szerepet.

A felhangsor első hat tagjából álló dúr hármas elsődleges kombinációs hangjai:

	1	2	3	4	5	6
6	6:5	6:4	6:3	6:2	6:1	
5	5:4	5:3	5:2	5:1		
4	4:3	4:2	4:1			
3	3:2	3:1				
2	2:1					
1						
	C	C	G	C	E	G
Oktáv	nagy	kis	kis	,	,	,

az alaphangot (C)  $5+4+2=9$ , a kvintet (G) 3, a tercet mindössze 1 kombinációs hang erősíti. Megfigyelhető, hogy a felhangok folytonos, kihagyás nélküli sora az alaphangot sokszorosán kiemelő teljes kombinációs hangzathálót hoz létre.

Leggyakoribb vegyeskari felrakás 4 szólamra (terchelyzet)

	1	2	3	4	5
5	5:4	5:3	5:2		S
4	4:3	4:2		A	
3	3:2		T		
2		B			
1	C	C	G	C	E
Oktáv	nagy	kis	kis	,	,

Tiszta és kiegyenlített megszólaltatása esetén jól hallható a B. szólamnál egy oktávval mélyebb háromszorosan generált kombinációs hang.

Női kari felrakás:

	1	2	3	4	5	6
6	6:5	6:4				S
5	5:4				M	
4				A		
Hang:	C	C	G	C	E	G
Oktáv	nagy	kis	kis	,	,	,

csak az alaphangot és annak oktávját dúsítják a kombinációs hangok!

Készítsük el a d-r-m-s akkord hat szólamú legtömörebb formáját C alaphanggal:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12		12:10	12:9	12:8		12:6		12:4				S1
11												
10	10:9	10:8		10:6		10:4				S2		
9	9:8		9:6		9:4				A1			
8		8:6		8:4				A2				
7												
6		6:4				T						
5												
4				B								
	C	C	G	C	E	G	B	C	D	E	Fisz	G
Oktáv	nagy	kis	kis	,	,	,	,	,	,	,	,	,

Az előbbiekhöz képest a legnagyobb különbség abban látszik, hogy a kombinációs hangok eddig zárt csoportba rendeződtek, itt pedig jelentős szóródást mutatnak. Ugyanakkor szigorúan megmaradnak az alaphangra épülő dúr hármashangjai körén belül. S bár maga a primer hangforrás tartalmazza a klasszikus értelemben disszonáns 8., 9., 10. felhangot, a kombinációs hangok dúr hármashangjának rendjét nem bontják meg. Így tapasztaljuk ezt a Csodafiú-szarvas záró akkordjánál is.

A Csodafiú-szarvas záró akkordjának elsődleges kombinációs hangjai:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12		12:10	12:9			12:6		12:4				szó
11												
10	10:9			10:6		10:4				mi		
9			9:6		9:4				re			
8												
7												
6		6:4				szó						
5												
4				dó								
	A	A	E	A	Cisz	E	G	A	H	Cisz	Disz	E
Oktáv	szub-kontra	kontra	nagy	nagy	kis	kis	kis	kis	kis	'	'	'

A zsongó akkord kozmikus csendben oldódik fel... Ám ugyanez a képlet a vad hajsza feszültségét is képes megidézni:

A Csodafiú-szarvas egyik csúcspontjánál (56. ütem):

„Vadászok meglőnek”:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12			12:9				12:5	12:4				szó
11												
10												
9				9:5	9:4				re			
8												
7												
6												
5	5:4				mi							
4				dó								
	G	G	D	G	H	D	F	G	A	H	Cisz	D
Oktáv	nagy	nagy	kis	kis	kis	'	'	'	'	'	''	''



Ebben a felrakásban nyomát sem találjuk a megnyugtató, zsongító hatásnak. Feszültségének nemcsak az az oka, hogy a mélyebb szólamok közelebb esnek egymáshoz, mint a magasabbak, és emiatt az elsődleges kombinációs hangok is igen szóródnak, hanem a 7. felhang, a szeptimhang is megjelenik a kombinációs hangok között! Mutassuk be egy érdekes formáját, „fordítását” a d-r-m-s akkordnak: (Csodafiú-szarvas 124. ütem)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12			12:9	12:8			12:5					szó
11												
10												
9	9:8			9:5					re			
8			8:5					dó				
7												
6												
5					mi							
	G	G	D	G	H	D	F	G	A	H		D
Oktáv	szub- kontra	kontra	nagy	nagy	nagy	kis	kis	kis	kis	kis	'	'

A darab záró szakaszában ez a harmónia nemcsak hangjaival, hanem a kombinációs hangok között ismét felsejlő szeptim-hanggal is emlékeztet az 56. ütem akkordjára, feszültségére.

Ismét más szerepet játszik a felhang-akkord a Missa in A Sanctus tételében: az állandóság, az örökkévalóság ragyogásával ruházza fel az alapvetően funkciós akkordmenetet. A kezdés 7+6 ütemes aszimmetrikus periódusának előtagja funkciós félzárlat, utótagja az alaphangok plagális viszonya következtében is modális színezetet kap. A hangzás újszerűségét éppen az akkordok 9. felhanggal való színezése adja; a tonikai A-dúrt kivéve minden hangzatban szerepel:

# Missa in A – Sanctus:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12		12:10	12:9	12:8								szó
11												
10	10:9	10:8								mi		
9	9:8								re			
8								dó				
	D	D	A	d	fisz	a	d	e	fisz			a
	E	E	H	e	gisz	h	e	fisz	gisz			h
Oktáv	kontra	nagy	nagy	kis	kis	kis	,	,	,	,	,	,

Az első öt ütemben 5x d-e-fisz-a, a hatodikban-hetedikben → e-fisz-gisz-h;

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10	10:9	10:8		10:6						mi
9	9:8		9:6						re	
8		8:6						dó		
7										
6						szó				
	G	G	D	g	h	d		g	a	h
Oktáv	kontra	nagy	nagy	kis	kis	,	,	,	,	,

a 8. – 11. ütemben 4x d-e-fisz-a, de a feloldása → d-g-a-h.

A tétel további menetében nem fordul elő a felhang-akkord, ám a záró hozsannázásban hangsúlyosan visszatér, mégpedig éppen az eddig kivételezett tonikai A-dúr akkord felragyogó változataként:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
10		12:10	12:9	12:8								
9												
8	10:9	10:8										
7	9:8											
6												
5												
	A	A	e	a	cisz	e		a	h	cisz		e
Oktáv	szubk..	kontra	nagy	nagy	kis	kis	,	,	,	,	,	,



Ebből a felrakásból kiderül, hogy a hangzat kombinációs „háterszága” jelentősen kibővül az egyszerű dúr hármashoz képest. De a G alapú felhang-akkord „kvartszextes” felrakásával azt is eléri a komponista, hogy a záróakkord kapja a legmélyebb kombinációs hang támaszát.

Tanulságos az utolsó szakasz (79. – 92. ütem) funkciós elemzése is: Tonika a címbe is rögzített A, a szubdomináns mindvégig D-dúr akkord, a dominánst először a G-dúr akkord képviseli (a hasonló fordulatokat Bárdos Lajos Kodály műveit elemezve *modális domináns*nak nevezi), majd ereje fokozódik a 87. ütemben alt szólamában a klasszikus *e* (=V. fok) hanggal. Az utolsó előtti ütem hangzata csak egyetlen hangban különbözik az ötödik fokkal megtámasztott modális dominánstól: a szopránban *g* helyett *a* készíti elő a megérkezést a tonikai felhang-akkordra. A hangzás azáltal válik a legerősebb dominánssá, hogy megjelenik a tonika a szopránban? A négyszólamú hangzatot két tiszta kvintre tagolva (Szó – Re’ és Fa –Dó’) felismerhetjük a domináns és a szubdomináns hármashangzatokat határoló kvintek *cumulus*-át. A funkcióhalmozás következtében a zárlat egyidejűleg autentikus és plagális. Mégis a domináns-érzet uralkodik a hallgatón, s nemcsak a legmélyebb szólam hagyományos funkciós ingamozgása miatt, hanem az akkordkapcsolat „*non-tonika – tonika*” jelentése következtében is.

(Ellenpróbaként énekeltesük vagy játszuk a záróakkordot a kétvonalas á megtartásával a szopránt megosztva! Ez azonnal meggyőző mindenkit értelmezésünk helyességéről.)

### MISSA IN A - SANCTUS zárófordulat

(ellenpróba)

A domináns tág felrakása és a záró tonikai felhang-akkord sűrűségének ellentéte is ezt hangsúlyozza. Mi az az elem, ami összeköti ebben a ragyogó codában a az összes funkciós hangzatot? Nem más, mint a tonika 9. felhangja, a *h* hang, amely a modális domináns G-dúr terceként, a klasszikus domináns kvintjeként íme az összes domináns és tonikai funkciójú akkordban szerepet kap.

## MISSA IN A - SANCTUS vége

Funkciók: *piú f* S D T S D T

S. - M. *piú f* Ho - - - san - na, ho - - - san-na

A. *piú f* Ho - - - san - na, ho - - - san-na

D T D T D T D T SD T

in ex - cel - sis, ho - - sa - a - a - an - na in ex - cel - sis!

## 2. A KOCSÁR-KÉZJEGY

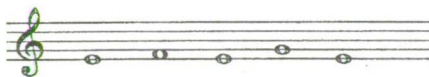
Szabolcsi Bence feledhetetlen Mozart-előadásain egy jellegzetes négyhangos képletre (dó-re-fá-mi) hívta fel figyelmünket, amely végigkísérte egész zeneszerzői pályáján a Hat bécsi szonatinától (C-dúr) az utolsó nagy szimfóniáig, ahol pl. a g-moll K 550 II. tételének elején áttört szerkesztéssel, a C-dúr K 551 IV. tételében pedig a főtéma fejmotívumaként jelenik meg. Ezt a gyakran felbukkanó dallammagot Szabolcsi Bence mozartí kézjegynek nevezte.

### A MOZARTI KÉZJEGY



Ennek mintájára a Kocsár Miklós kórusaiban rendre visszatérő dallamcsírárt (mi-fá-mi-szó-mi) bátran nevezhetjük Kocsár-kézjegynek.

## A KOCSÁR - KÉZJEGY



Abban is hasonlít a mozarti kézjegyre, hogy többféle ritmussal és felrakással, olykor mixtúrás dústítással variált alakban, sőt a darab szerkezetében többféle funkcióval szerepel. Mindkettő olyan alapképlet, amely kiválóan alkalmas mind a motivikus fejlesztésre, mind az imitációs feldolgozásra.

A Kocsár-kézjegy először a Nagy László versére komponált Liliom-dal elején az alt dallamában sejlik fel, de legfontosabb jellemzői hiánytalanul felismerhetők: a dallam fő hangjai (X jelöléssel) a szöveg hangsúlyait kiemelő deklamációból származik. a dallam centrális *e1* hangja és a nyugvópont kis *h* hangja közötti tiszta kvart a leggyakoribb párhuzamos szerkesztésben és a kvart-imitációkban fejlődik tovább. Jellemző, hogy lokriszi színezetű dallamosságát a basszus *mi* orgonaponthoz „pányvázza”. (Íme egy példa a tonális biztonság és hangnemi bizonytalanság együttes megjelenésére.)

### 1. Liliom-dal alt 1. – 5. ütem:

LILIOM-DAL

A. 
  
 B.

2. **Szerelem emléke** 6. – 12. ütem mindhárom szólamban előfordul, a későbbiekben oly jellemző felső kvart-imitációban:

### SZERELEM EMLÉKE

6. - 12. ütem:

*cant moto*

S. vi-lá-gíts bel - ső éj- szakánk-ba, mert

M. vi-lá-gíts bel - ső éj- szakánk - - ba, vi-lá-gíts belső

A. vi-lá-gíts bel - ső éj- szakánk - ba,

S. szi - - - vünk meg-va - kult, be - bo - rult, el - va - dult,

Mez. éj - szakánk - ba, vi - lá - gíts bel - ső éj - sza-kánk - ba,

A. vi - lá - gíts bel-ső éj - sza-kánk - ba, mert szi - vünk meg - va - (-kult)

majd a codában a 34. – 43. ütemben az A1 és S. szólamában. Itt a *c – g* kvint felső váltóhangjaiból alakul ki a dallam.

# SZERELEM EMLÉKE

Andante

S. *p* jaj, ra-gyogd, ra - gyogd be szí - vünk éj - sza - *mp*

M. *p* ra-gyogd, ra - gyogd, ra-gyogd az éj - sza - *mp*

A. *p* jaj, ra-gyogd, ra-gyogd, ragyogd, ragyogd ragyogd, ragyogd *mp*

S. *p* ká - ját. *dim.*

Mez. *mp* kát, ra-gyogd, ra - gyogd, ra-gyogd éj - sza-ká - ját. *p*

A. éj - sza-ká - ját.

3. Ó, havas erdő némasága 1. – 6. ütem S. szólamában egy érdekes, tovább szűkített formájával találkozunk: a megszokott kis terc ambitus nagy szekunddá zsugorodik. (Ilyen zsugorított alakban mutatkozik a *Tűzciterák* elején is.)

## Ó, HAVAS ERDŐ NÉMASÁGA

1. – 6. ütem:

Sostenuto

S. *pp* Ó, ha - vas er - dő né - ma - sa - ga, szél se jár - ja *p*

M. *pp* Ó, ha - vas er - dő né - ma - sa - ga, szél se jár - ja *p*

A. Ó, ha - vas er - dő né - ma - sa - ga, szél se jár - ja

A 22.- 25. ütemet követően továbbfejlesztve T4 ambitusig:



# Ó, HAVAS ERDŐ NÉMÁSÁGA

22. - 32. ütem:

Allegro vivace

S.  
M.

A.

Fe - reg a hó - por, gyen - ge - rep - tő szár - nya - tol - la

Fe - reg a hópor, gyen - ge - rep - tő szár - nya - tolla két pi - ci ta - ka - rit,

Pe - reg a hópor, gyen - ge - rep - tő szár - nya - tol - la két pi - ci sep - rű, szár - nya - tol - la

két pi - ci sep - rű, hej, szár - nya - tol - la két pi - ci sep - rű, szár - nya - tol - la

pe - reg a hó - por, csak pe - reg a hó - por.

Ezt a jelenséget Kárpáti János elhangolásnak nevezi.\*

4. A **Tűzciterák** M1 4. – 7. ütemében ismét nagy szekund terjedelemben zsugorítva halljuk először, de a 93. – 102. ütemben már nemcsak eredeti, kis terces formájában, hanem tercpárhuzammal megerősödve, ismétlésekor pedig szűkmenetes imitációval fokozva tűnik fel ismét:

\* „... minden olyan jelenséget, melyben valamely reális vagy imaginárius zenei kép, azaz hangstruktúra részleges megváltoztatása következtében bizonyos torzulás jön létre, elhangolásnak tekinthetünk.

A torzulás szó a jelenség másik, immár nem gyakorlati, hanem átvitt, esztétikai értelmű gyökerére is figyelmeztet. A 19. század zenéjében – elsősorban Lisztnél – figyelhető meg az a variációs módszer, melynek lényege a téma vagy motívum „térbeli” kiterjedésének – hangközstruktúrájának – nagyobbítása vagy kisebbítése. Természetes és logikus kiterjesztése ez az időbeli relációk, azaz ritmusértékek augmentációjának és diminúciójának. A hangközstruktúra tágítása, illetve szűkítése bizonyos esetekben a struktúra torzításának hatását kelti, különösen ha a változás részleges, vagyis csak a struktúra egy részét érinti.” Kárpáti János: Az elhangolás jelensége Bartók kompozíciós technikájában (in: Bartók-analitika – Válogatott tanulmányok)

# TÜZCITERÁK

93.-102. ütem:

Mez. *mp* skar - lát vő - rő - sen zúg - - - - - va,

A. *mp* skár - lát vő - rő - sen zúg - - - - - va,

Mez. *mf* szél ö - lén ki - tá - - - - - rul - va,

A. *mf* szél ö - lén ki - tá - - - - - rul - va,

5. Tovább gazdagodik a Csodafiú-szarvas 82. – 89. ütem, S-B szűkmenetes imitációjában:

## CSODAFIÚ-SZARVAS

82.-89. ütem:

S-A-T. *f* Cso - da - fi - ú - szar - vas hi - á - ba va - gyok,

B. *f* Cso - da - fi - ú - szar - vas hi - á - ba

hi - á - ba va - gyok, hi - á - ba va - gyok,

va - gyok, cso - da - fi - ú szar - vas va - gyok,

Ugyanakkor jelentős változás, hogy a főhangról először lép nagyobbat, s másodszer kisebbet, a csúcspont előtti fékezés, összpontosítás gesztusát érezzük a quasi rákfordításban.

6. A Mégis mondom, Damion! 9.-13. ütem S-A szolamában torzult tükröképével együtt hangzik:  
(és a továbbiakban: a 77. – 97. ütem B., a 131.-134. ütem A+T)

### MÉGIS MONDOM, DAMION!

9.-13. ütem:

S. - A.\*

mond-ják, mond-ják ör - - ző an - gya-lá - nak


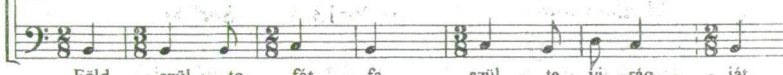
\* Az alt szolamában a tökrözés ambitusa k3-ről N2-ra zsugorodik. Az "elhangolás" egyik megjelenési formája.

A 77. – 97. ütemben a B. új imitációs szakaszt kezd, ennek témája ismét a Kocsár-kéjegy, a fejlesztés módja pedig a kvartontként emelkedő ismétlés, előbb csak T4-tal magasabban csatlakozik a T. szolam, majd együtt emelkednek újabb kvartot:

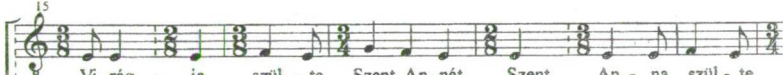

# MÉGIS MONDOM, DAMION!

77.-97. ütem:

*Meno mosso*

T.   
 B.   
 Föld szül - te fát, fa szül - te vi - rág - - ját,

T.   
 B.   
 Föld szül - te fát, fa szül - te vi - rág - - ját,  
 Föld szül - te fát, fa szül - te vi - rág - - ját,

T.   
 B.   
 Vi - rág - ja szül - te Szent An - nát, Szent An - na szül - te  
 Vi - rág - ja szül - te Szent An - nát, Szent An - na szül - te

T.   
 B.   
 Szűz Már - ját, Szűz Már - ja szül - te szent Fi át,  
 Szűz Már - ját, Szűz Már - ja szül - te szent Fi át,

Végül kettős kvartpárhuzam szűkmenetes imitációjában minden szólam együtt ismételteti az öntőimádság ráolvasó szövegét hordozó dallamot:

## MÉGIS MONDOM, DAMION!

100.-107. ütem:

*Poco più mosso*

S.-A. Szent Fi-ad! tá - - voz - tas - son el a nya - va -

T.-B. Szent Fi-ad! tá - - voz - tas - son el a

S. lá - kat, a nya - va - lá - kat, a nya - va - lá - kat

B. nya - va - lá - kat, a nya - va - lá - kat, a nya - va - lá - kat

7. A Hegyet hágék 79.-84. ütemében az A és T szintén szűkmenetes imitációban idézi dallamunkat.

## HEGYET HÁGÉK

79.-84. ütem:

A. A - ki ez - tet el - mond - ja esz - te le - fek - ti - be,

T. A - ki ez - tet el - mond - ja esz - te le - fek - ti -

S. Reg - gel fel - kel - ti - be, Tes - tye be - teg, lel - ke ké - - szül

T. be, Reg - gel fel - kel - ti - be, Tes - tye be - teg, lel - ke ké - szül



8. **Szent Antal tüze** 89. 91. ütem: S.,A.,T. reális dúr kvart-szext mixtúrával dúsfítja, az orgonapont már a Liliomdalban is kísérője volt.

## SZENT ANTAL TÜZE

89.-91. ütem:

*Andante*

S. - A. Úr - Je - zus Krisz - tus - nak gyé - kény á - gya, kő - pár - ná - ja

T. - B. Úr - Je - zus Krisz - tus - nak á - gya, \_\_\_\_\_

Ritmikus variánsa T4-tal magasabban a 96.-98. ütemben:

## SZENT ANATAL TÜZE

96. - 98. ütem:

Krisz - tus U - runk gyé - kény á - gya, kő - pár - ná -

va - cso - rá - - - - - ja,

9. A **Keresztvetésben** szinte minden jellemző elemet együtt találunk: a 11. - 14. ütemben a T. hozza, majd 15. - 19. ütemben kialakul a T. és A. K6 párhuzama, a 20. - 22. ütemben pedig kiteljesedik T.+A.+S. tágszérkesztésű dúr szext mixtúrájában. Mindez a B. cisz/desz orgonapontja felett.

# KERESZTVETÉS

11. - 21. ütem:

*Poco allegretto*

S.  
A.  
T.  
B.

Ma el - jöt - te - tek, ma el is men - je - tek,  
Ma el men - je - tek,  
Ma el - jöt - te - tek, ma el is men - je - tek,  
Ma el - - - men - je - tek,  
Hol - nap mi - se - kor itt ne ér - je - tek,  
ne ér - - je - tek,

További megjelenési formái: 77.-80. ütem (dúr 6 reális mixtúrában + B. tágult tükrözés, 81.-84. ütem ugyanez T4-tal magasabban, végül 85.-89. ütem ugyanez „Amen” szöveggel.) Érdemes felfigyelnünk a B. ellenmozgására, és ezen belül a tonális biztonságot nyújtó funkciós szerepére.

## KERESZTIVETÉS

77. - 86. ütem:

S.  
A.  
T.  
B.

Szűz szent Mar-git pa - ran - csá - val, Szent I-lo - na asz-szony pe - csét - je - vel,

Szűz szent Mar-git pa - ran - csá - val, Szent I-lo - na asz-szony pe - csét - je - vel.

A - men, a - men,

10. A Missa in A – Gloria tételének 149. – 158. ütemében kissé variált formáját találjuk: mi-fá-mi-szó-mi-(fá-re-fá)-mi. A menetet leginkább tonális mixtúraként jellemezhetjük, a tonális kötődés érzetét fokozza, hogy a legmélyebb szólam az orgonapont helyett funkciós ingamozást végez.

# MISSA IN A - GLORIA

149. - 158. ütem:

S. M. *mi - se - re, mi - se - re, mi - se - re*

A. *mi - se - re, mi - se - re*

*no - bis*

*re, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram*

Néha csak valóban egy kézvonásnyi helyet foglal, mégis fordulópont a darab menetében:

## 11. Szentivánéji út 14. – 16. ütem:

### SZENTIVÁNÉJI ÚT

S. M. 1. 2. *Poco con moto*

A. *Né - ma jel - szó - ra hir - te - len*

máskor az egész tétel erre az egyetlen motívumra épül.

## 12. Six Choruses – Snatch 4.-8. ütem A alapotmívum, az egész darab erre épül!

### SIX CHORUSES - SNATCH

1. - 6. ütem:

*Allegro ben ritmato*

Alt. *Allegro ben ritmato*

*Are you happy? It's the on-ly way to be, kid,*

A Hálóg hasadj meg 80-97. ütemében az egyik legjellemzőbb kibontását találjuk a Kocsár-névjegynek; megtaláljuk a kíséretében gyakran szereplő orgonapontot, a tükröződést (annak reális és „elhangolt” formáját együtt is), a kvart-párhuzamot és az ebből kifejlődő szextakkord-mixtúrát, s mindezt olyan fokozásba építve, amely három kvart-lépcsőn emelkedik a darab csúcspontjáig. És itt már nem is lényeges, hogy melyik elem honnan származik, hogy Debussy mixtúrái köszönnek-e vissza, hogy az „elhangolás” bartóki technikáját folytatja-e, hogy a kvart-emelkedőnek Kodály *Budavári Te Deum*ának kvart-tornya adja-e a mintát: mindezek immár Kocsár Miklós saját egységes énekes stílusának szerves részévé integrálódtak, s rá jellemzőek.

### 13. Hálóg, hasadj meg

#### HÁLOG HASADJ MEG

80-97. ütem:

S. - A.

Gyere ve - lem, gyere ve - lem a Jor - dán vi - zé - hez ott

T. - B.

Gyere ve - lem, gyere ve - lem

meg-nő-so-gat-lak, szám - ból szár - ma - zott szent lé - leg - ze - tem-mel

szám - ból

meg-fül - lak. Va-la-mint az Ur - je - zus sze-me meg-tisz-tult, most e - zen

meg - fül - lak. Va-la - mint meg-tisz-tult, most e - zen





Válogatásunk nem a teljesség igényével készült, de úgy gondolom, elegendő bizonyítékát adja, hogy Kocsár Miklós énekes zenéjének magja a fenti „kézjegy”-dallam, amelynek legfontosabb tulajdonsága, hogy könnyen énekelhető, kiválóan alakítható és fejleszthető. Recitáló jellege a különböző formájú és nyelvű szövegek megzenésítésére egyaránt alkalmassá teszik, kettős csúcspontja a hiteles deklamáció segítője. Igen kis ambitusa az organikus fejlesztés lehetőségét adja, zártságát a kiinduló hangra visszaérkezés biztosítja. Az alaphang feletti kis szekund a fríg és lokriszi hangsorokkal rokonítja, különösen a gyakori felső kvart-imitációk kölcsönhatásában. A zenei építkezésben is fontos szerepet játszik: gyakran kezdődik vele új formai szakasz, és ezt tempó és karakterváltással tudatosítja a zeneszerző. Többször válik szekvenciás, imitációs fokozások kiindulópontjává. Párhuzamos és tükröző struktúrákban, elhangolt változatokban is jól felismerhető.

Bár példáinkat elsősorban a Nagy László költeményekre és népi imádságokra írott kórusművekből idéztük, bőséggel előfordulnak az utóbbi évtized latin nyelvű egyházzenei termésében is.

A fenti gyakran visszatérő melodikus és harmóniai elemek annak a zenei nyelvnek részei, amelynek kimunkálásán szerzőnk évtizedeken át tudatosan dolgozott, s melynek eredményeként ma szerte a világban és – nagy szó! – itthon is az egyik legnépszerűbb, leggyakrabban énekelt kortárs zeneszerzővé vált.